

De Dickens a Botelho – a cor e a linha na representação de uma atmosfera

Mário Avelar*

No subponto “Fatigue” do capítulo dedicado à ansiedade do seu estudo sobre a época vitoriana, *The Victorian Frame of Mind*, Walter E. Houghton considera que se pretendermos ter uma, ainda que vaga, percepção das condições de vida das classes trabalhadoras naqueles tempos, devemos reler alguns textos de referência, entre os quais destaca *Hard Times*, de Charles Dickens (Houghton 60) Esta perspectiva é de alguma forma subscrita por Carol T. Christ e Catherine Robson, as editoras do volume E da *Norton Anthology of English Literature*, dedicado à época vitoriana. É significativo o facto de a escolha das editoras do passo de *Hard Times*, incluído no subponto “Industrialism: Progress or Decline?”, ter recaído sobre o início do capítulo 5, “The key-note”, no qual prevalece a descrição da atmosfera de uma cidade industrial. Recordêmo-la:

It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but as matters stood it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves forever and ever, and never got uncoiled. It had a black canal in it, and a river that run purple with ill-smelling dye, and vast piles of buildings full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam engine worked monotonously up and down like the head of an elephant in a state of melancholy madness. It contained several large streets all very like one another, who all went in and out at the same hours ... (1573-4)

A representação da atmosfera é, de imediato, devedora da cor, na sua concretude e nos seus matizes: “red brick”, “brick that would have been red”, “smoke”, “unnatural red and black”, “painted face”, “serpents of smoke”, “black canal”. A cor revela-se, deste modo, indissociável da atmosfera industrial enunciada; na origem e nas modulações sofridas pelo desgaste das actividades fabris. Numa brevíssima elipse refira-se que é ainda a cor que prevalece na segunda estrofe de “O Sentimento dum Ocidental” quando Cesário evoca um espaço urbano transfigurado pelos signos da modernidade: “O gás extravasado enjoo-me, perturba; / E os edifícios, com as chaminés, e a turba / Toldam-se de uma cor monótona e londrina.” (Verde 63)

* Universidade Aberta

Contudo, a atmosfera dickensiana é indissociável de uma geometria, a das linhas designando uma estrutura espacial: "tall chimneys", "interminable serpents of smoke", "trailed", "canal", "river", "piles of buildings", "the piston ... up and down", "large streets", "all went in and out".

Para representar a atmosfera prevalecente nos espaços industriais, Dickens convoca, deste modo, a cor e a linha. Se, por um lado, a cor indicia a degenerescência provocada pela acção da máquina (uma degenerescência que se estende ao organismo humano), por outro lado, as linhas designam uma geometria, uma essência formal desses espaços: ora erguendo-se verticalmente nos céus, ora reproduzindo, na sua horizontalidade, a monotonia dos bairros operários. Alguns resíduos da natureza (canais, rios) cruzam estes espaços, de alguma forma perturbando essas orientações espaciais dominantes.

Uma leitura mais atenta de *Hard Times* reconhecerá, alias, o carácter radical da geometria na estruturação tanto dos macrocosmos, à semelhança do acima citado sobre Coketown, como dos microcosmos, de pequenos episódios, fragmentos; veja-se, por exemplo, no capítulo 2, "Murdering the Innocents", como esta dimensão emerge: "the boys and girls sat on the face of the inclined plane in two compact bodies, divided up the centre by a narrow interval; and Sissy, being at the corner of a row on the sunny side, came in for the beginning of a sunbeam, of which Bitzer, being at the corner of a row on the other side, a few rows in advance, caught the end." (Dickens 49)

Através deste diálogo profundo entre cor e linha, Dickens representa uma ideia, a correspondente à realidade então emergente das urbes industriais. É esta representação de uma ideia que prevalece no filme de João Botelho.

No tempo dedicado à discussão após as comunicações no *XV Encontro de Literatura para Crianças*, no qual o realizador participou, inserido no painel, "O Maravilhoso no Cinema" (Gaiaz 43-6), ao ser interrogado acerca da opção pelo branco e negro na adaptação de *Hard Times*, Botelho disse ter sido sua intenção "despir o romance de adornos e ir ao osso" (cito-o de memória). Talvez haja nestas palavras uma releitura daquilo que um dia Charlie Chaplin disse a Jean Cocteau: "after completing a film, one must 'shake the tree' and keep only what holds fast to the branches." (Arnheim 59)

Com efeito, a ausência da pluralidade cromática não impede o delinear de uma atmosfera, como, aliás, as primeiras décadas da História do cinema nos lembra. Refiram-se, ainda, os antecedentes nas artes visuais. Por exemplo, quando Erasmo elogiava a monocromia em Dürer, ele acentuava a capacidade desta na representação de uma essência e das suas subtilidades: "what does he [Dürer] not express in monochromes, that is, in black lines? Light, splendor, eminences, depressions; and, though derived from the position of one single thing, more than one aspect offers itself to the eye of the beholder. He observes accurately proportions and harmonies. Nay, he even depicts that which cannot be depicted: fire, rays of light, thunder, sheet lightning, lightning ... These thing he places before the eye in the most pertinent

lines — black ones...” (Panofsky 44) A ausência de uma intensa pluralidade cromática tem, afinal, dignos antecedentes em artistas como Dürer. Com ele destaca-se a forma como a geometria, a linha podem designar uma determinada referencialidade.

Logo no início do filme, João Botelho explicita a sua ancoragem verbal: o diálogo com Dickens, e a sua inscrição na escrita, num objecto concreto, *Hard Times* revisto, porém, na actualidade. Trata-se, afinal, segundo o realizador, de evocar uma realidade que persiste no presente. Oliver Vogt dedica a este diálogo e a esta transposição uma parte considerável da sua atenta e circunstanciada leitura de *Tempos Difíceis*, na qual explicita, nomeadamente, as insinuações ideológicas e as opções estéticas (Vogt 191-200). Não pretendendo retomar estes aspectos, remeter-me-ei, portanto, à observação de um aspecto, forma como a geometria, e, em particular, o uso da diagonal participam na construção da atmosfera no filme de Botelho.

Tendo prescindido da cor para representar a atmosfera industrial, Botelho acentua o carácter nuclear das linhas, em particular, do jogo, da tensão entre as linhas horizontais e as verticais, numa confluência radical entre personagens e objectos. Estes constituem, afinal, um sistema semiótico único. Recorrendo ao estudo de Inês Gil, *A atmosfera no cinema*, é legítimo considerar que esta estratégia de Botelho participa de uma “atmosfera *abstracta* cinematográfica ... a atmosfera que se liberta de um plano ou de uma cena ... mas que não é visível porque não está ‘materializada’ através de uma forma concreta. A atmosfera abstracta visual tem sempre uma origem e é através da sua fonte que adquire o seu sentido.” (Gil 35)

Este aspecto emerge, desde logo, na significativa sequência inicial na escola. Refira-se a ironia profunda decorrente do facto de o professor, aquele que se caracteriza pelo domínio, pelo exercício da palavra, ser aqui uma entidade remetida ao silêncio; um mero signo entre signos. Por outro lado, repare-se na escolha de Fernando Cabral Martins para encarnar a personagem do professor. A figura esguia de Cabral Martins, acentuada pelo fato negro, faz dele, mais do que um ser, uma linha solitária integrada na geometria regular da sala de aula; uma geometria marcada pelas linhas horizontais e verticais, sintetizada na cruz pendurada na parede, e designada na regra e no esquadro, num intenso sincretismo visual e ideológico. Aliás, é o próprio Sr. Cramalheira (Ruy Furtado), de quem a voz *off* afirma tratar-se de “um homem quadrado”, que afirma dever as crianças serem “traçadas a régua e esquadro desde o início.”

Inicialmente, os planos fixos subscrevem uma representação algo convencional, na esteira da perspectiva renascentista. A escolha de determinados signos revela, porém, a intenção dramática, eventualmente ideológica, da sua utilização por parte de João Botelho. Na cena do café, por exemplo, o equilíbrio é convencional, estruturado que está em torno de linhas que enviam para um ponto de fuga. No entanto, junto a este surge o cartaz do Circo, signo de uma alteridade que, pela sua irreverência, escapa à norma dominante expressa pelo Sr. Cramalheira e amiúde subscrita pelo Sr. Grandela. Esse percurso visual é retomado no plano do corredor, no prédio onde vive Sebastião, evocando, por um lado, uma certa tradição expressionista, e, por outro, indiciando a tensão claustrofóbica que caracteriza a vida do operário: este

é um ponto de fuga que denega a própria fuga; a saída, a libertação de um espaço e de uma condição.

Ao transitar para o interior do quarto de Sebastião essa claustrofobia parece ser superada, devido à abertura para o espaço fora-de-campo. No entanto, a janela exhibe a chaminé, metonímia da fábrica, e, consequentemente, símbolo da realidade claustrofóbica da personagem: afinal, o espaço exterior reitera a ausência de saída. É a essa fábrica que o destino de Sebastião está restringido.

As linhas verticais e as horizontais do espaço fabril designam a sua estabilidade, a sua permanência. Mesmo quando a verticalidade das chaminés indicia um percurso ascensional, em direcção ao céu, este acaba por acentuar a claustrofobia: agora são as nuvens da poluição que encerram o espaço em si mesmo. Estamos, portanto, perante um estranho equilíbrio natural. Esse equilíbrio, assente nas linhas verticais e horizontais, é, todavia, sabotado através do aparecimento de diagonais que o perturbam visualmente. Porque o comboio participa deste universo, não se trata, portanto, ainda, de uma sabotagem ideológica. Esta tensão apresenta, afinal, em planos estritamente visuais, analogias com uma das mais lúcidas representações da realidade industrial, aquela que Giorgio De Chirico realizou na sua obra pictórica.

À semelhança do que, como referi, sucede em Dickens, Botelho opta por uma representação espacial através daquilo que Rudolph Arnheim designa esqueletos estruturais (Arnheim 26), os quais desencadeiam atmosferas e dinâmicas visuais próprias. O comboio, signo e, também ele, metonímia da Revolução Industrial, desempenha uma função particular nesta dinâmica. Ao rasgar em diagonal o espaço, num movimento da esquerda para a direita, o comboio suscita uma tensão face a esse mesmo espaço: “Since a picture is ‘read’ from left to right, pictorial movement toward the right is perceived as being easier, requiring less effort. If, on the contrary, we see a rider traverse the picture from right to left, he seems to be overcoming more resistance, to be investing more effort, and therefore to be going more slowly.” (35)

No entanto, a diagonal pode funcionar apenas enquanto instrumento de enquadramento visual, sem relação com o movimento, como sucede tanto na representação do espaço fabril como na das ruas da cidade, as quais reproduzem a geometria do lugar que constitui o seu núcleo primeiro. A partir do momento em que as personagens, os operários, povoam esses espaços, a tensão visual acentua-se, nomeadamente devido às diferentes linhas de força, divergentes, então delineadas: uma linha — um grupo de operários — evolui para a direita; outra linha — outro grupo de operários — evolui para a esquerda; as linhas horizontais delineadas pelos edifícios indicam o ponto de fuga, ao mesmo tempo que estes mesmos edifícios descrevem um percurso vertical; por fim, Sebastião, linha vertical, no nível mais próximo, designa uma linha descendente através do olhar; e nesta última é uma atmosfera de intimidade, de absorção que se revela. Neste pathos visual antecipa-se o das experiências ulteriores com o uso de diagonais, por parte do realizador, em *Quem és tu?*

O momento em que o recurso à diagonal se revela mais ousado, é o de um plano despojado de personagens. Refiro-me àquele em que a torre da igreja interpela o espaço, num movimento obviamente ascendente, signo, afinal, da dimensão espiritual, da transcendência que lhe são inerentes. Referi tratar-se este de um recurso ousado. Sustento esta leitura no desequilíbrio, na instabilidade que então é perceptível. Nesta instabilidade física do objecto reconhece-se uma outra instabilidade, a do sujeito, o *pathos* que marca o quotidiano daqueles para quem a Igreja, o discurso religioso não fornece uma saída. Daí que a solidão seja visualmente acentuada através do olhar. E a este nível é ainda a linha que funciona como elemento estrutural.

Que lugar designa melhor a intimidade, a absorção do sujeito, do que o quarto, a cama? Quando a mulher de Sebastião (Isabel Ruth) é representada na intimidade do seu recolhimento, existe uma tensão estrutural concebida. Esta é essencialmente concebida através de uma dissonância espacial resultante do confronto de duas linhas: uma delas, descrita pela parte superior da cama, dominante e instável, visto dar um sensação de queda, como sucede no quadro de Brueghel, culmina no signo da passagem do tempo, o relógio. Outra, também ela perturbadora, embora num nível diferente, é definida pelo olhar. Este interpela o espaço fora-de-campo, o espectador, chamando-o a participar, ou, pelo menos, reconhecer o *pathos*.

As tensões endógenas a um espaço são sintetizadas, perto do final, num belo plano ocupado apenas por Luísa (Julia Britton). Apenas? Não, propriamente, já que o crucifixo introduz Uma Outra Presença. Apesar da sua dimensão algo minimalista, dois signos apenas — Luísa e o crucifixo — este plano é caracterizado por uma atmosfera de profunda tensão visual. Luísa denega o crucifixo, signo do transcendente e da salvação, ao olhar na direcção contrária, descrevendo uma linha imaginária para o lado inferior direito do plano. Assim se acentua a intimidade, a tensão interior. Curiosa ironia, porém, já que a direcção do seu olhar é idêntica à de Jesus no crucifixo. E, todavia, ambos olham em direcções opostas. Por seu turno, a luz é relevante neste plano, tanto ao desenhar uma linha diagonal que contraria as linhas verticais e horizontais dominantes, como ao promover o *chiaroscuro*, a luminosidade intensa do rosto de Luísa em contraste com o negro da roupa e da faixa inferior. No canto superior esquerdo, o crucifixo, evocador do outro crucifixo na sala de aula no início do filme, lembra uma estrutura, vertical e horizontal, uma ordem na qual as personagens centrais não encontraram resposta.

Por fim, quando o rosto de Luísa, num grande plano, preenche o espaço, é uma nova linha que se delineia, aquela que, frontalmente, interpela o espectador no espaço fora-de-campo. A violência do seu olhar torna-nos cúmplices de uma atmosfera e de uma realidade que, sendo elaboradas ficcionalmente, de Dickens a Botelho, participam ainda do nosso quotidiano. O mundo de Dickens, e o de Botelho são, afinal, o nosso. Por isso mesmo, o olhar de Luísa parece dizer-nos: “... mon semblable, mon frère!”

Bibliografia

- Arnheim, Rudolph. (1974). *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press.
- Christ, Carol T. and Catherine Robson eds. (2006). *The Victorian Age*. New York: W. W. Norton & Company.
- Dickens, Charles. (1969). *Hard Times*. Harmondsworth: Penguin.
- Gaiaz, Ana coord. (2002). *A Varinha e o Condão – O Regresso do Maravilhoso*. Lisboa: Gulbenkian.
- Gil, Inês. (2005). *A atmosfera no cinema*. Lisboa: Gulbenkian.
- Houghton, Walter E.. (1957). *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven: Yale University Press.
- Panofsky, Erwin. (1983). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press.
- Verde, Cesário. (s.d.). *Obra Completa*. Lisboa: Portugália,
- Vogt, Olivier. (2007). “Tempos Difíceis” in Carolin Overhoff Ferreira ed. *O cinema português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras. 191-200.

Filmografia

Tempos Difíceis (1987), Realização e Adaptação – João Botelho, a partir do romance *Hard Times*, de Charles Dickens; Actores – Henrique Viana, Julia Britton, Eunice Muñoz, Ruy Furtado, Isabel de Castro, Joaquim Mendes, Isabel Ruth, Inês Medeiros, Luís Lucas (narrador), Rita Blanco (voz de Julia Britton); Fotografia – Elso Roque; Som – Joaquim Pinto; Música – António Pinho Vargas; Guarda-roupa e Adereços – Virgínia Leitão, Jasmim, Paula Ferreira, Nadia Baggioli, José Faria; Director de Produção – João Pinto Nogueira; Montagem – João Botelho; Produção Executiva – Manuel Guanilho; Produtor – João Botelho